
BELÉN LEÓN-RÍO¹

Artistas de los siglos XX y XXI en busca del matriarcado perdido

Artists of the XX and XXI Centuries in Search of Lost Matriarchy

RESUMEN

En la sociedad la diferencia entre los sexos se tradujo ideológicamente en un lenguaje binario y jerarquizado, donde el arte tuvo mucho que decir, ya que a través de sus creaciones el artista buscó siempre un término medio positivo que reconcilió lo masculino y lo femenino del ser humano. De esta manera los creadores presentaron lo femenino como un poder que no fue sino corrompido por la razón y que tuvo una importante relación desde tiempos ancestrales con la mujer, el arte y el matriarcado, frente al racionalismo patriarcal que ha sido dominante en todas las facetas del ser humano llegado este dominio hasta nuestros días. En el pensamiento del individuo y en su esfuerzo social, habría comenzado a surgir los signos precursores de una edad subjetiva, donde emergería un idealismo subjetivo, que se traduciría en una realización del individuo en la satisfacción de su más íntima naturaleza estética e intuitiva tratando de supeditar a este fin su existencia. Su verdadero propósito será el descubrimiento de una verdad más profunda, donde el poder de lo femenino y el arte estarían muy presentes.

Palabras clave: género, subjetividad, inconsciente, arquetipo, contrarios.

ABSTRACT

In society the difference between the sexes would ideologically translated into a binary language and hierarchical, where art would have much to say, and that through his creations the artist always seek a positive average they reconcile male and female of human being. In this way the creators presented the feminine as a power that would not have been corrupted by reason and logical thinking and would have an important relationship since ancient times with women, art and matriarchy, against patriarchal rationalism that has been dominant in all facets of the human being come this domain until today. In the thinking of the individual and social effort it would have begun to emerge harbingers of subjective age, which emerge a subjective idealism, which would result in a realization of the individual in meeting their most intimate aesthetic and intuitive nature trying to subordinating to this end its existence, its real purpose is the discovery of a deeper truth, where the power of the feminine and art would be very present.

Keywords: gender, subjectivity, unconscious, archetype, opposites.

SUMARIO

1 El conflicto entre el ánima y el ánimo. 2 La divinidad femenina como representación del matriarcado perdido. 3. Hacia una reconciliación de los contrarios. 4. Bibliografía.

1 Facultad de Bellas Artes (Universidad de Sevilla); belenleon@us.es.

1. El conflicto entre el ánimo y el ánimo

La creatividad, problema crucial en la vida del individuo, nos lleva a un arte simbólico donde la búsqueda de una mayor igualdad, se concibe también a la expresión de la diversidad natural, que no puede traducirse en diferencias sociales, sino en un destino transcendental, donde nuestra sociedad juega un papel esencial que desemboca en la unicidad de la persona humana. La ciencia racionalista y física ha empezado a tener un aumento de conocimientos psicológicos y psíquicos que darán lugar a una visión completamente distinta del individuo, abriendo al ser humano horizontes hasta ahora ignorados.

A lo largo del proceso artístico la búsqueda del conocimiento ayuda a hacer aflorar nuestros poderes en la superficie de nuestra propia consciencia humana activa y tornarse consciente de ellos a través de la facultad de conocimiento de esta consciencia, que nos lleva a una eliminación progresiva de las diferencias sociales y de género que todavía enquistan nuestra vida. E. Pérez de Carrera señala que a pesar de los cambios experimentados en el siglo XX, el dominio sigue siendo un aspecto que tiene implicaciones esenciales en el campo de lo sexual, donde se siguen utilizando terminologías militares como asedio, estrategia y conquista. Este autor dice que la relación consciente entre sexo y descendencia es un hecho muy reciente de no más allá de unos cientos de miles de años en la historia del ser humano, que ha modificado de forma considerable el desarrollo de todos los acontecimientos históricos conocidos:

El conocimiento de que el encuentro sexual da como resultado el nacimiento de un hijo desemboca en la aparición del concepto de estirpe, ligando a las dos figuras de la pareja con las consiguientes sospechas y vigilancias. La estirpe y la herencia han sido y continúan siendo uno de los mayores focos de conflicto de la relación entre los hombres (Pérez de Carrera, 2004: 131).

El mundo del arte tampoco ha sido ajeno a estos conflictos, Louise Bourgeois fue víctima de un padre tirano y mujeriego que tuvo como amante a la niñera de sus hijos con el consentimiento de la madre. En «Child Abuse» (Abuso infantil) publicado en *Artforum* en la exposición retrospectiva del Museum of Modern Art de Nueva York de 1982, la creadora tiene la valentía de confesar este hecho, considerado de vital importancia por los historiadores del arte para entender su obra, diciendo:

A la izquierda, la mujer de blanco es La Querida. Entró en la familia como institutriz, pero se acostaba con mi padre y estuvo diez años en casa. [...]

¿Cómo se entiende que en una familia de clase media la querida formase parte normal del mobiliario? [...] ¿Qué papel hago yo en ese juego? Yo soy un peón. Se supone que Sadie está ahí como profesora mía pero en realidad es que tú, mamá, me estás usando a mí para controlar a tu marido².

2 Autora citada por I. Müller-Westermann, *Louise Bourgeois, He estado en el infierno y he vuelto. I have been to hell and back*. 10. 06-27. 09. 2015, Museo Picasso, Málaga, 2015, p. 11.

En nuestros días otras artistas como Natalie Bookchin han seguido criticando el patriarcado a través de obras como *The Intruder*, un proyecto interactivo en red que la autora define de la siguiente manera: «parece un juego pero es en realidad un comentario crítico sobre los juegos de ordenador y el patriarcado».³ Esta obra es una crítica a la violencia patriarcal que se inspira en una narración breve de Luis Borges titulada *El intruso* de 1966. M. Tribe y R Jana dicen que en este proyecto, el videojuego adopta una forma simbólica en la que las acciones arquetípicas que aparecen como recoger objetos, caer, saltar y disparar resaltarían los temas de la narración de Borges:

Una inquietante historia de prostitución, celos fraternales y violencia misógina en la que dos hermanos se enamoraron de la misma mujer, a la que acaban compartiendo y vendiendo luego a un burdel. La historia termina con el asesinato de la mujer y la reconciliación de los hermanos (Tribe y Jana, 1998: 30).

E. Pérez de Carrera señala cómo la mujer ha estado comprada, dominada y sometida por el hombre que fue inventando tanto sus cualidades como sus necesidades mientras que durante miles de años dos formas de comportamiento se han solapado y hasta se han compatibilizado:

Se trata de simular cualidades de las que se carece o de aparentar ignorancia, desconocimiento e inocencia, dos formas de seducir que resucitan en otros los deseos de ser protegidos en la cueva de los referentes, o de tener el privilegio de condescender desde un ego fortalecido por el territorio bien marcado (Pérez de Carrera, 2004: 132).

Artistas como Balthus expresan esta inocencia de lo femenino en su obra pictórica repleta de mujeres-niña a las que define de la siguiente manera: «Una niña es un elemento sagrado que no se puede tocar. Es antierótico, sobrenatural, divina angelical. Adoraba la forma de pintarlas de Poussin, como ángeles fuera del tiempo; sus personajes familiares me influenciaron mucho»⁴.

Para C. G. Jung los contenidos del inconsciente colectivo se traducirían en arquetipos, siendo los que más influyen sobre el yo del individuo de manera perturbadora la sombra, el ánima y el ánimo. Así lo inconsciente del hombre tiene un signo femenino, que oculta en su lado femenino, que él no percibe como tal, sino que lo encuentra de forma más natural en la mujer que lo fascina. Según este autor en el momento en que se produce entre el hombre y la mujer una identidad inconsciente de cualquier género, el hombre adquiriría los rasgos del ánimo de la mujer, mientras que la mujer adquiriría los del ánima del hombre. El ánima sería para C. G. Jung un arquetipo natural que subsumiría de manera satisfactoria todas las manifestaciones de lo inconsciente, del espíritu primitivo, de la historia de la

3 Autora citada por M. Tribe y R Jana, *Arte y nuevas tecnologías*, Taschen, Uta Grosenick, 1998, p. 30.

4 Autor citado por C. Carrillo de Alborno, *Balthus*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 48.

religión y del lenguaje. El ánima es calificada por C. G. Jung como un «factor», ya que no sería posible crearla, definiéndola como el *a priori* de los estados de ánimo, reacciones, impulsos y de todo aquello que sería espontáneo en la vida psíquica del individuo: «Es algo viviente por sí, que nos hace vivir, una vida detrás de la conciencia, que no puede ser totalmente integrada en ésta y de la cual, antes bien, procede la conciencia» (Jung, 1994: 33).

El ánima sería una personificación de todas las tendencias psicológicas femeninas en la psique del hombre como la captación irracional y su relación con el inconsciente. C. G. Jung describe el ánimo en su primera forma inconsciente, como espontáneo, formador de opiniones no intencionado, y que ejercería una influencia dominante en la vida afectiva, proyectándose preferentemente en autoridades «espirituales» o héroes como tenores, artistas o ases del deporte. El ánima se adueñaría preferentemente del inconsciente, del vacío, de lo frígido, de lo desvalido, de lo falto de relaciones, de lo oscuro y ambivalente en la mujer:

El alma (en el proceso de individuación) que penetra en la consciencia del Yo tiene pues, en el hombre el signo femenino y en la mujer el masculino. Su Ánima busca unificar y vincular, su Ánimo quiere diferenciar y reconocer. Se trata de un estricto antagonismo... En la realidad de la consciencia significa una situación de conflicto, incluso aunque la relación consciente de ambos individuos sea armónica (Jung, 1996: 410).

Los artistas han intentado comprender a través de sus creaciones estos antagonismos que producen problemas de relación entre los sexos. Ejemplo de ello es el arte en vivo de los años sesenta, que se traduce en acciones como la de Valie Export que consiste en pasear a su marido por la zona comercial de Viena atado con una correa como si fuera un perro e incluso llega a tatuarse un ligüero en su pierna en su acción titulada *Body Sing Action* de 1970, con el fin de llamar la atención sobre el fetichismo erótico y su relación con la mujer.

M. L. von Franz relaciona el número cuatro con el ánima, ya que, hay cuatro etapas en su desarrollo, la primera se puede representar en la figura de Eva que encarnaría las relaciones puramente instintivas y biológicas. La segunda etapa por Helena de Fausto que personificaría un nivel romántico y estético, caracterizándose por elementos sexuales. La tercera etapa se puede simbolizar por la Virgen María, cuya figura elevaría el amor (*eros*) a un nivel de devoción espiritual. Mientras que en el cuarto tipo se representaría por la Sapiencia, sabiduría que trascendería lo más santo y lo más puro, y que esta autora relacionaría con la *Mona Lisa* o la Sulamita del *Cantar de los Cantares* de Salomón:

En China, la figura paralela a la de María es la diosa Kwan-Yin. Una figura del ánima más popular en China es la <Señora de la Luna>, que otorga el don poético o musical a sus favoritos e, incluso, puede concederles la inmortalidad. En la India, el mismo arquetipo está representado con Shakti, Rati y muchas otras: entre los musulmanes ella es principalmente, Fátima, la hija de Mahoma (Von Franz, 1997: 187-188).

Según M. L. von Franz, como el ánima puede tener una influencia negativa sobre el hombre, en cuyo caso las manifestaciones más frecuentes del ánima tomarían la forma de fantasías eróticas, esto se convierte en un aspecto crudo y primitivo del ánima que se convertiría en forzoso sólo cuando un hombre no cultiva suficientemente sus relaciones sentimentales y su actitud emocional hacia la vida, ha permanecido infantil: «Los hombres pueden ser llevados a nutrir sus fantasías viendo películas y espectáculos de *strip-tease*, o soñando despiertos con materiales pornográficos» (Von Franz, 1997: 182).

Valie Export hace una reflexión de este hecho social, ampliando y realzando este problema masculino en una acción feminista llamada *Tapp and Touch Cinema* (Cine para palpar y tocar) de 1968, invitando con toda espontaneidad a los transeúntes, a palpar sus pechos desnudos que se escondían en una caja con aberturas y cortinas. Valie Export utiliza su propio cuerpo en sustitución de la imagen femenina cinematográfica de la pantalla, exponiendo al público al voyeur que se refugia en la oscuridad de las salas de cine. En su acción llamada *Aktionshose rendimiento Genitalpanik*, la artista entra en un cine porno de Munich blandiendo una metralleta y con un pantalón que dejaba al descubierto su pubis, criticando así el papel pasivo de la mujer en el cine, donde ella como mujer exhibe su cuerpo cuando ella decide y no al revés.

M. L. von Franz concluye que sólo la decisión de tomar en serio las fantasías y sentimientos propios puede evitar que el hombre se convierta en víctima de sus fantasías eróticas y que dependa forzosamente de una mujer concreta, eliminando así un estancamiento total del proceso de individuación interior, porque únicamente de esa forma podría el hombre descubrir qué significa esta figura como realidad interior. «Así el ánima vuelve a ser lo que fue originariamente: la «mujer interior» que transmite los mensajes vitales del «sí-mismo»» (Von Franz, 1997: 188).

El ánimo al igual que el ánima tendrá cuatro etapas de desarrollo, la primera aparece como una personificación de mero poder físico, mientras que en la segunda simboliza una personificación que tiene iniciativa y capacidad para planear la acción. En la tercera, el ánimo se identifica con la «palabra», apareciendo como profesor o sacerdote. Mientras que la última etapa el ánimo se convertiría en mediador de la experiencia religiosa, siendo la encarnación del «significado» ya que otorgaría a la vida un nuevo significado:

Da a la mujer firmeza espiritual, un invisible apoyo interior que la compensa en su blandura exterior. En su forma más desarrollada, el animus conecta, a veces, la mente de la mujer con la evolución espiritual de su tiempo y puede por tanto, hacerla aún más receptiva que un hombre a las nuevas ideas creadoras (Von Franz, 1997: 193).

Los artistas presentan lo femenino como un poder que no ha sido corrompido por la razón y el pensamiento lógico. En este sentido E. Pérez de Carrera nos introduce en la relación que desde tiempos ancestrales ha tenido la mujer con el arte, frente al racionalismo patriarcal que ha llegado hasta nuestros días:

Cuando los Titanes fueron derrotados por los Olímpicos el mundo agrandó la grieta del carácter banal e ilusorio de todas las cosas, la negación intelectual se impuso como criterio a seguir imponiendo Zeus el patriarcado represivo. Desde entonces, en este reinado de los madyamikas, lo fenoménico ha sido perseguido y reprimido, arrastrando en esa perversión como símbolo a la mujer. Aunque lo femenino buscó tenazmente su vuelta del destierro a través del mundo del arte, incluso ahí el idioma dominante sigue siendo cognitivo, y a pesar de los esfuerzos realizados por la mujer para transformar el modelo, en la mayoría de los logros conseguidos flota un grosero dominio de lo patriarcal. No debería ser olvidado que el único chacra abierto comúnmente a la percepción de los sentidos sigue siendo muladhara (Pérez de Carrera, 2004: 142-143).

Para M. L. von Franz el ánimo es una personificación de todas las tendencias psicológicas femeninas en la psique del hombre como vagos sentimientos, estados de humor, sospechas proféticas, captación de lo irracional, capacidad para el amor personal, sensibilidad para la naturaleza, además de su relación con el inconsciente. En los tiempos antiguos existían sacerdotisas como la sibila griega que interpretaba la voluntad divina. Según esta autora las mujeres eran adivinatoras y profetisas ya que «la intrepidez creadora de su ánimo positivo, a veces expresa pensamientos e ideas que estimulan a los hombres a nuevas empresas» (Von Franz, 1997: 193).

Según esta autora el lado positivo de ánimo puede personificar un espíritu emprendedor, atrevido y veraz que en un desarrollo más elevado puede llegar a una profundidad espiritual y que por medio de él la mujer puede experimentar «el proceso subyacente de su situación objetiva personal y cultural, y pueda encontrar el camino de una intensa actitud espiritual ante la vida» (Von Franz, 1997: 193).

2. La divinidad femenina como representación del matriarcado perdido⁵

En la tradición judía la gran diosa madre no aparece personificada en la Biblia, sino que, existe en forma oculta en pocas alusiones como la expresión hebrea que designa el caos primordial: «*Tohu wa bohu*» (Von Franz, 1999: 312), que para esta autora, sería una alusión a la divinidad femenina babilónica. Según M. L. von Franz, lo femenino reaparece en la fantasía gnóstica tardía de la Sabiduría de Dios, pero en la Biblia sólo aparece un aspecto divino sublime de esa deidad femenina, y el aspecto femenino de la Divinidad no está adecuadamente representado en la tradición judeocristiana:

Hay unas pocas alusiones oscuras a una sombría masa-madre caótica y subterránea, que es idéntica a la materia y a una figura sublime que es la Sabiduría de Dios, pero incluso ella fue eliminada del cristianismo, porque a Dios se lo

5 En la sociedad neolítica el elemento masculino aparece siempre personificado o de forma simbólica en segundo término, semidivinizada acompañando a la Diosa Madre: «Junto a los símbolos de la Madre, los del dios joven, que siempre la acompaña, hasta el punto de que muchas veces se confunden sus símbolos con los de la misma diosa. Así ocurre con la Luna, que regula al mismo tiempo el ciclo menstrual de la mujer y las fases de la actividad agrícola, se utilizó como símbolo de este dios masculino, enamorado de su madre. M. Avilés, S. Madrazo, E. Mitre, B. Palacios, *Prehistoria*, Col. Nueva Historia de España, Vol. I, Edaf, Madrid 1978, p. 167.

declaró idéntico al Espíritu Santo o al alma de Cristo, y de la materia se suponía que estaba regida por el diablo (Von Franz, 1999: 312-313).

Hilma af Klint en su obra *Nº5*, Grupo VIII, serie *US* de 1913, aparece la imagen de una crucifixión donde Cristo es una mujer como principio de la espiritualidad femenina, en el centro hay una representación triádica de figuras crucificadas siendo una de ellas una mujer, mientras que arriba del todo aparece el círculo como una sagrada forma que irradia energía. A ambos lados de esta composición hay otras dos mujeres crucificadas, las figuras yacen muertas, siendo una azul que tiene que ver según Hilma af Klint con lo femenino y otra amarilla que se relaciona con lo masculino.

Como vemos Hilma af Klint representaría la Divinidad Triuna⁶ pero desde una perspectiva femenina que nos retrotraería a la mitología irlandesa, donde se encuentra una tríada de diosas de la guerra, considerada a veces como una sola deidad y a veces como tres, así como tres diosas denominadas Macha, con los aspectos de profetisa, guerrera y matriarca. En Europa, las deidades femeninas *Deae matres* o *Matronae* se representan en tríadas, y en la Gran Bretaña céltico-romana se encuentran grupos semejantes, como las diosas madre de la ilustración.

La leyenda artúrica está enraizada en la tradición céltica, pero se hará popular cuando pasa a ser tema dominante en la literatura medieval del continente europeo, iniciándose en Francia e influyendo luego en las versiones inglesas y galesas. G. Ashe señala cómo detrás de la figura de Ginebra subyacen las tradiciones de las reinas celtas, al igual que ocurre con Morgana y la Dama del Lago, donde se ocultan tradiciones de sacerdotisas y diosas como la reina celta que puede reinar por derecho propio, mandar ejércitos como Boadicea o tener amantes como Cartimandua en las tierras del norte de Britania. Según este autor William Blake mantendrá una postura ambivalente hacia la mujer como vemos en su obra *Albion* donde presenta a la corrupta «voluntad femenina» como medio por el cual caerían tanto Arturo como Merlín, mientras que en su poema *Visions of the Daughters of Albion* se refiere «a la libertad sexual de la mujer lejos de una visión mojigata y machista» (Ashe, 1993: 79).

La artista Hélène Aylon a través de sus replanteamientos espirituales basados en la tradición literaria judía, pone de manifiesto la exclusión de las mujeres de ciertas partes del ritual judío, refutando los mensajes patriarcales de La Torá. Para E. Heartney, esta artista de formación ortodoxa y casada con un rabino siendo aún adolescente, denuncia a través de su instalación cómo la tradición judía se encerraría «en ocasiones en un sistema asfixiante cuyas ortodoxias deben ser desafiadas en nombre de la igualdad de sexos» (Heartney, 2008: 276).

6 Para los cristianos la triada es el acabamiento de la unidad divina donde Dios es uno en tres Personas. En la religión católica este dogma de la Trinidad aseguraría en el monoteísmo la trascendencia supraesencial y suprainteligible del propio Uno. Sri. Aurobindo hace una distinción entre el Divino Trascendental, el Cósmico y el Individual siendo según este autor una reconocida enseñanza Europea, corriente en la tradición esotérica de la Iglesia Católica. Sri. Aurobindo *El enigma de este mundo*, Fundación Centro Sri. Aurobindo, Barcelona, 1995, p. 57.

Su obra es una revisión de los textos sagrados, reflejando la condición de los judíos como «pueblo de Dios» pero desde un punto de vista feminista. En su instalación *The Liberation of G-d* de 1990-1996, presenta cinco libros de La Torá junto con un vídeo en el que marcaría los libros, destacando las frases en las que subyacerían presunciones, rituales y leyes que denigran a las mujeres:

En un texto que acompaña la obra la artista argumenta que esas injusticias no son inherentes a la religión; escribe: «*I look into the passages/ where patriarchal attitudes/ have been projected onto/ G-d/ as though man/ has the right to have / dominion / even over / G-d*». La obra de Aylon propone llevar a cabo un *tikkun*, ritual de sanación, para reparar el daño que esos errores han ocasionado a la relación de los judíos con el Divino (Heartney, 2008: 276).

M. L. von Franz cree que la pronunciada carencia de una personificación femenina del inconsciente habría sido compensada por un materialismo radical que poco a poco se habría ido apoderando de la tradición cristiana:

La oscilación de un extremo al otro es uno de los fenómenos más sorprendentes que conocemos en la historia de la religión; se debe al hecho de que desde el comienzo hubo una falta de conciencia, una actitud desequilibrada hacia el problema de la deidad femenina y por consiguiente de la materia, porque la Divinidad femenina en todas las religiones se proyecta siempre en la materia y está ligada con el concepto de materia (Von Franz, 1999: 314).

Según C. G. Jung desde el punto de vista psicológico la imagen de Dios sería un complejo de representaciones de naturaleza arquetípica, siendo representante de cierta cantidad de energía (libido) que se presentaría proyectada, siendo la *imago* paterna el factor configurador de las principales religiones existentes, frente a las religiones anteriores donde lo era la *imago materna*, esto habría condicionado los atributos de la divinidad:

Estos son la omnipotencia, lo *paterno* terrible y violento (*Antiguo Testamento*) y lo *paterno* amante (*Nuevo Testamento*). En ciertas representaciones paganas de la divinidad destaca con fuerte relieve lo *materno*, y además se presenta sumamente desarrollado lo *animal* o teriomórfico (Jung, 1993: 81).

3. Hacia una reconciliación de los contrarios

Para F. Hériter existe un lenguaje dualista que es uno de los constituyentes elementales de todo sistema de representaciones y de toda ideología, que se traduce como una relación de fuerzas. El lenguaje de toda ideología se encuentra en todos los niveles y en todos los aspectos particulares del conjunto de conocimientos, como un lenguaje que funciona como un sistema totalizante, cuyo armazón fundamental es de oposiciones duales, que expresarían siempre la supremacía de lo masculino y del poder. Así en todas las sociedades la diferencia entre los sexos se ha traducido ideológicamente en un lenguaje binario y jerarquizado, aunque lo lógico es que ambos polos fuesen equidistantes de un término medio positivo:

Pero el término medio no es positivo, y falta con frecuencia. Debería existir lo tibio entre lo caliente y lo frío y la combinación entre ambos podría ser positiva, pero falta lo tibio. En lugar de eso, se encuentran dos polos, un polo negativo, un polo positivo, y la mayoría de las veces la sociedad valoriza más el polo negativo (Hériter, 1979: 418).

La búsqueda de este término medio se puso en marcha en el arte del siglo XX, especialmente, en el Surrealismo. Los surrealistas se fijaron en el poder de lo femenino, siendo André Bretón y su libro *Arcane 17* escrito en 1944 durante la guerra, quien evocó a la redentora Melusina. La Introducción de este libro dice: «depende del artista hacer visible todo aquello que forma parte del sistema femenino del mundo frente al sistema masculino»⁷.

Melusina es la mujer legendaria de las novelas de caballería que poseía una gran belleza pero se puede transformar en serpiente. Su leyenda recuerda el mito de Eros y Psique simbolizando el asesinato del amor por la negación a respetar al ser amado o no respetar su parte secreta. J. Chevalier y A. Gheerbrant dicen que también se puede ver en Melusina la desintegración del ser que, «pretendiéndose lúcido a cualquier precio, destruye el propio objeto de su amor y pierde al mismo tiempo su felicidad. En el camino de su individuación, no ha sabido asumir los límites existentes entre lo inconsciente y el misterio» (Chevalier y Gheerbrant, 1999: 705).

En otras épocas no tan antiguas han existido civilizaciones en que la mujer elegía orgiásticamente al hombre para su descendencia, mediante una selección previa por medio de pruebas y méritos. En estos tiempos matriarcales la mujer pretendía seleccionar la raza eligiendo los hombres más fuertes, capaces, e inteligentes, asegurando así en su descendencia las mejores cualidades hacía la supervivencia:

Los hijos eran engendrados en la noche de San Juan y nacían a mediados de marzo con la venida del nuevo sol. Todavía se celebran en muchos puntos del Hemisferio Norte las fiestas del fuego y del agua que conmemoran los tiempos en que las bacantes, las hijas de Baco, hechizaban a los varones, conduciéndolos a ritos orgiásticos amorosos (Pérez de Carrera, 2004: 131-132).

Tal vez en nuestro subconsciente estén grabadas estas etapas pretéritas de la humanidad, reflejándose en muchas de las facetas del individuo, como ocurre en el mundo del arte, donde las mujeres empezaron a reivindicar en el siglo XX y sobre todo en el XXI este matriarcado⁸ perdido. En la Exposición Internacional surrealista

7 Autor citado por A. Mahon, *ibidem*, p. 122.

8 En este caso nos referiríamos a las primitivas colectividades agrarias del primer periodo Neolítico, donde la mujer era símbolo de la manifestación del poder generador de la Tierra Madre. En este tipo de sociedades la única referencia que establecía el parentesco sería la madre de la que se nacía, ya que, todas las mujeres del grupo poseían comúnmente a todos los hombres: «La concepción se consideraba probablemente como un acontecimiento sobrenatural por el que la madre participaba de la virtud procreadora de la tierra sin que se reconociese al hombre, en todo este proceso, ni una intervención decisiva, ni derecho alguno sobre la mujer ni sobre los hijos ni sobre las tierras. Este sería muy simplificado, el aspecto de aquellas primitivas sociedades agrarias de *régimen matriarcal*, es decir, de dominio de la mujer en todas las esferas de la existencia.» M. Avilés, S. Madrazo, E. Mitre, B. Palacios, *Prehistoria*, Col. Nueva Historia de España, Vol. I, Edaf, Madrid 1978, p. 166.

de 1959, dedicada al tema de Eros aparecía el deseo erótico de lo femenino como un elemento incitador y amenazador al mismo tiempo. El espectador accedía a la exposición mediante un recorrido laberíntico, como un pasadizo que desemboca en una cripta, donde habían colocado una pared llena de fetiches encasillados en un relicario, las paredes estaban tapizadas con terciopelo verde, dando sensación de un pasadizo sexual lleno de elementos que simulaban estalactitas y estalagmitas. A. Mahon señala como el espectador en esta exposición:

Entraba de hecho en el supremo espacio femenino y siniestro, donde el pelo oscuro de la falsa piel de las paredes sugería que uno había entrado en el mismísimo sexo femenino. Era un espacio diseñado por una mujer que permitía a la mujer espectadora volver a acceder a su propio yo mitológico, el cuerpo femenino que el patriarcado le había confiscado, presagiando así el arte de la *performance* de mujeres artistas posteriores como Carolee Schneemann. Sin embargo el espacio contenía objetos diseñados tanto por mujeres (Elisa Breton, Micheline Bounoure, Joyce Mansour, Nora Mitrani, Oppenheim, Parent) como por hombres (Breton, Matta, Adrien Dax, Radovan Ivsic)... (Mahon, 2009: 172).

En esta exposición de 1959 Mimi Parent presentó la obra titulada *Masculino-femenino*, consistente en una corbata hecha de pelo natural de la propia artista, sobre una camisa blanca y las solapas de un traje negro. A. Mahon sugiere que esta obra fue un homenaje a las mujeres que rechazan el papel sexual prescrito socialmente: «cuestiona la construcción social del género, e insiste en que los opuestos de género se entendían mejor como permutaciones que están a disposición de ambos sexos» (Mahon, 2009: 172). Esta autora sostiene que el pelo y sus cualidades fetichistas es utilizado por muchas mujeres surrealistas que querían manifestar su disgusto con la sociedad y con las estructuras de poder sexual: «sólo hay que pensar en los autorretratos con bigote de Frida Kahlo, con sus imponentes cejas y peinados esculpidos, o en los mechones leoninos de las mujeres de Leonor Fini-; igual que la obra iconoclasta de Duchamp *L.H.O.O.Q.*, de 1919, y las fotos que hizo Man Ray como Rose Sélavy» (Mahon, 2009:172).

La escultora Kiki Smith también empleará este simbolismo del pelo interpretándolo en figuras femeninas del pasado, a las que recubre de una sensualidad y poder femenino que nos retrotraen a las diosas de la antigüedad, su obra titulada *Mary Magdalene* de 1994, es según E. Heartney una adaptación de la obra homónima de 1455 de Donatello, a la que representa el cuerpo desnudo cubierto con una capa de vello corporal, dotándola de formas voluptuosas y devolviéndole su pasada sensualidad «Así Smith destaca su negativa como mujer contemporánea a aceptar la oposición tradicional cristiana entre piedad y sexualidad» (Heartney, 2008: 269).

Kiki Smith fusiona en esta imagen lo masculino y lo femenino a través del vello corporal que se traduce en una manifestación de la vida instintiva y sensual, relacionándose con el dios Pan que era velludo y tenía la astucia bestial, estando al acoso de las ninfas y de los jovencitos que asaltaba sin miramientos, encarnando una tendencia propia de todo el universo «sería el dios del todo, indicando sin duda la energía genésica de ese todo, o el todo de Dios, o el todo de la vida» (Chevalier y

Gheerbrant, 1999: 798).

Esta fusión de lo masculino y lo femenino aparecerá de nuevo en la artista Shu Lea Cheang que creará una composición llamada *Brandon*, una pieza artística en Internet basada en la historia real de Teena Brandon, una joven de 21 años que en 1993 fue violada y asesinada por hacerse pasar por un hombre. M. Tribe y R. Jana, dicen de esta creación encargada por el Guggenheim, que haría uso de una página web que se ocuparía de cuestiones de sexo e identidad:

... en *Brandon* se hace eco de los vídeos (una tecnología novísima en los años setenta) creados por artistas feministas como Eleanor Antin y Martha Rosler. Al igual que estas Cheang se vale de un medio pujante para reflexionar sobre la percepción, categorización, y definición popular del género (Tribe y Jana, 1998: 36).

Tanto el hombre como la mujer buscan hoy más que nunca su propia identidad, que a pesar de ser distinta, no tiene por qué implicar la eliminación o la debilitación de las relaciones hombre-mujer, sino trabajar juntos, como ya hicieron los artistas del siglo XX y XXI, iniciando una nueva etapa subjetiva, donde lo femenino y las cualidades de la mujer empiezan a revalorizarse como medio de superar dualismos tradicionales, que expresan una búsqueda de unión de opuestos, donde el hombre y la mujer den lo mejor de sí mismos al mundo y a la sociedad.

4. BIBLIOGRAFÍA

- AURIBUNDO, Sri (1995): *El enigma de este mundo*, Fundación Centro Sri. Aurobindo, Barcelona.
- AVILÉS, Miguel, MADRAZO, Santos, MITRE, Emilio, PALACIOS, Bonifacio (1978): *Pre-historia*, Col. Nueva Historia de España, Vol. I, Edaf, Madrid.
- ASHE, Geoffrey (1993): *El rey Arturo. El sueño de una época dorada*, Debate, Madrid.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (1999): *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Heder.
- HEARTNEY, Eleanor (2008): *Arte hoy*, Barcelona, Phaidon Press Limited.
- JUNG, Carl Gustav (1993): *Símbolos de transformación*, Barcelona, Col. Biblioteca de Psicología Profunda nº 7, Paidós.
- (1994): *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Col. Biblioteca de Psicología Profunda nº 14, Paidós.
- (1996): *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Barcelona, Col. Biblioteca Breve, Seix Barral.
- JUNG, Carl Gustav, VON FRANZ, Marie-Louise, HENDERSON, Joseph. JACOBI, Jolande, Jaffé, Aniela (1997): *El hombre y sus símbolos*, Col. Biblioteca Universal nº 3, Caralt, Barcelona.
- MÜLLER-WESTERMANN, Iris (2015): *Louise Bourgeois, He estado en el infierno y he vuelto. I have been to hell and back. 10. 06-27. 09. 2015*, Málaga, Museo Picasso.
- PÉREZ DE CARRERA, Eduardo (2004): *49 Respuestas a la aventura del pensamiento*, tomo I, Fundación Argos, Madrid.
- TRIBE, Mark y JANA, Reena (1998): *Arte y nuevas tecnologías*, Uta Grosenick, Taschen.

- VON FRANZ, Marie-Louise (1999): *Alquimia*, Barcelona, Océano.
- V. V. A. A. (1979): *El hecho femenino*, Barcelona, Argos Vergara.
- V. V. A. A. (1996): *Balthus*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Recibido el 7 de enero de 2016
Aceptado el 14 de junio de 2016
BIBLID [1132-8231 (2016): 63-74]